

Kati Röttger

Das kolumbianische Theater

«Theater ... in Kolumbien?» lautet normalerweise die erstaunte Reaktion, wenn ich das Theater als Grund meiner Forschungsreise nach Kolumbien nenne. Zwei hartnäckige Mißverständnisse sind meistens die Ursache dieses Erstaunens. Erstens: Kolumbien sei ein Land der Gewalt, daher kulturlos. Kunst könne hier nicht gedeihen, schon gar nicht, wenn sie so notwendig an den öffentlichen Raum gebunden ist wie das Theater. Ciro Krauthausen erzählt 1990 in seinem Bericht über das «2. Iberoamerikanische Theaterfestival» in Bogotá eine exemplarische Anekdote über das Spannungsfeld zwischen der Realität des Theaters in Kolumbien und dem Bild, das man sich von dem Land als «kulturloser Wüste» macht: «Ein Riesenfestival, gemessen nicht nur an den Maßstäben der 'Dritten Welt': 280 Vorstellungen in zehn Tagen, viele davon restlos ausverkauft [...] Die zuständige Redakteurin der *Tageszeitung* (Berlin) glaubt, sie habe sich verlesen [...] in Kolumbien werden in drei Wochen gewöhnlich so viele Menschen ermordet wie in der Bundesrepublik in einem Jahr. Was, bitte schön, soll dann das Gerede über Kultur? Dabei steht fest, daß den Tausenden von Festivalbesuchern die allgegenwärtige Gewalt ziemlich egal war.» (*Tageszeitung*, 16. Mai 1990, S. 17). Daraus läßt sich schließen: Es gibt nicht nur große und viele Theaterereignisse, es gibt auch und vor allem viele Theaterinteressierte in Kolumbien, trotz Gewalt, und zwar nicht nur, um ihr zu entfliehen, sondern gerade weil das Theater eine Art der Reaktion auf den schwierigen Alltag darstellt. Zweites Mißverständnis: Theater wird oft mit unserem europäischen Begriff von «Welttheater» gleichgesetzt, womit das klassische und bürgerliche Theater gemeint ist, das die westliche, abendländische Kultur hervorgebracht hat. Jean Baptiste Molière aus Frankreich, Luigi Pirandello aus Italien, Tennessee Williams aus Nordamerika sind uns ein Begriff, aber aus Kolumbien?

Verabschieden wir uns einmal von der Idee, daß das Theater von den «großen Dramatikern» repräsentiert wird, und einigen wir uns darauf, daß das, was Theater ausmacht, in erster Linie die Aufführung selbst ist, dann wird deutlicher, warum gerade dieses Medium derartigen Mißverständnissen ausgesetzt ist, sobald es die eigenen kulturellen Grenzen überschreitet. Eine Theateraufführung läßt sich nicht zwischen zwei Buchdeckel pressen, übersetzen wie ein Roman und dann über den Buchhandel in aller Welt vertreiben. Eine Theateraufführung braucht ein Publikum.

Kolumbianische Theaterschaffende müssen auf Reisen gehen, wollen sie ihre Stücke über die Landesgrenzen hinaus bekannt machen. Das scheitert meistens im Vorfeld bereits an den damit verbundenen Kosten. Eine der ganz seltenen Ausnahmen, der es gelungen ist, das finanzielle Hindernis zu überwinden, ist die kolumbianische Theatergruppe *La Candelaria* aus Bogotá, eine der bedeutendsten und innovativsten Theatergruppen Lateinamerikas. Sie wurde hin und wieder nach Deutschland eingeladen¹ und hat daher einige Bekanntheit erworben. Doch auch diese Gruppe hat mit einem weiteren Hindernis zu kämpfen, nämlich dem Problem der Vermittlung ihrer Aufführung an ein deutsches Publikum. Wirklich verstehen kann ein derartiges Gastspiel wohl nur der, welcher die spanische Sprache versteht und den kolumbianischen Kontext kennt, in dem die Aufführungen entstehen.

1 Die Infrastruktur des Theaters

Dieser Kontext wird zunächst durch die Infrastruktur des Theaters bestimmt. In Kolumbien konzentriert sich das professionelle Theater in den größeren Städten, vor allem in Bogotá. Auf dem Lande finden sich nur volkstheaterähnliche Spektakel, religiöse Feste und Prozessionen. Aber was heißt in Kolumbien professionelles Theater? Ein subventioniertes Stadttheater, wie es in Deutschland meist in jeder mittelgroßen Stadt vorzufinden ist, gibt es in Kolumbien nicht. Theaterhäuser besitzen nur die größeren Städte, und diese werden auch nicht von nationalen Gesellschaften bespielt, sondern dienen einzelnen (Gast)Produktionen als Spielort. Staatliche Subventionen für Theaterproduktionen, die in Kolumbien von *Colcultura*, einer dem Erziehungsministerium angeschlossenen Instanz für kulturelle Angelegenheiten, verteilt werden, sind hier eher die Ausnahme als die Regel. Der kolumbianische Staat unterstützt im allgemeinen sporadisch und selektiv die Theateraktivitäten im Land. Nur 4 % aller Theatergruppen erhalten Subventionen vom Staat oder von Privatunternehmen. Gleichzeitig wurde beispielsweise im Jahr 1987 einem ausländischen Regisseur ein höherer Betrag bezahlt als im selben Jahr allen kolumbianischen Theatergruppen zusammen (Santa 1989a: 376).

Trotz der mangelnden staatlichen Unterstützung sind die Theateraktivitäten im Land weit verbreitet. So gibt es in allen größeren Städten circa 300 unabhängige Theatergruppen, von denen einige eigene kleine Theatersäle mit circa 30 bis 250 Plätzen besitzen. In Santafé de Bogotá findet man insgesamt 46 solcher Säle, in

¹ 1982: Horizonte-Festival Berlin mit ihrer Produktion *Guadalupe años sin cuenta*.

1989: Tournee mit ihrer Produktion *El Paso*.

1992: Festival *Movimientos* in Hamburg und Köln mit ihrer Produktion *El viento y la ceniza*.

1994: Tournee mit ihrer Produktion *En la Raya*.

Medellín fünfundzwanzig, in Cali elf und in einer kleineren Stadt wie Ibagué (Tolima) fünf.²

Im Gegensatz zu Deutschland, wo das staatlich unterstützte Theater an einer gewissen Theatermüdigkeit und Starrheit des Repertoires leidet, ist die Theaterlandschaft in Kolumbien, in den neunziger Jahren mehr noch als zuvor, auffallend vielfältig und lebendig. Das kommerzielle Theater — wie Musicals, Operetten und Varieté —, das in den siebziger und achtziger Jahren in Kolumbien so gut wie ausgestorben war, ist heute nur eine kleine Variante dieser Vielfalt. Die Wiedergeburt des kommerziellen Theaters in den neunziger Jahren ist dem kolumbianischen Theaterhistoriker Fernando González Cajiao zufolge hauptsächlich auf das Bedürfnis des Publikums zurückzuführen, «die beinahe unerträgliche Wirklichkeit zu vergessen. Dieses Publikum füllt Säle, wo Varieté, schöne Damen in Glanz und Glitter, Herren mit Zylinderhüten, peitschende Rhythmen, Schlafzimmersgeschichten und rosige Illusionen» (González Cajiao 1992: 38) geboten werden. Aber, so fährt er fort, daneben gibt es ein umso größeres Publikum, das nicht danach verlangt, mit Amüsementsprogrammen von seiner gesellschaftlichen Situation abgelenkt zu werden, sondern das vom Theater erwartet, «daß es sein graues und verwirrtes Alltagsleben erhellt, indem es seine täglichen Probleme zum Ausdruck bringt und seine Fähigkeit vergrößert, die Welt, in der sie leben, zu verstehen und zu hinterfragen.» Diese Art des kritischen Theaters bieten nicht nur die alteingesessenen Theatergruppen wie die oben erwähnte, inzwischen fünfundzwanzigjährige *La Candelaria*, sondern auch zahlreiche andere Theater verschiedener Generationen, die eine große Vielzahl an Theaterformen bieten: Straßentheater, Zimmertheater, Marionettentheater, Puppentheater, Kindertheater, Mimen, Erzähler, Zirkustheater, Tanztheater, ein sehr lebendiges Studententheater und auch die traditionellen volkstümlichen zeremoniellen Theaterformen.

Um die Vielfalt und besondere heutige Struktur des kolumbianischen Theaters besser nachvollziehen zu können, soll zunächst auf die Theatergeschichte eingegangen werden.

2 Die Geschichte des Theaters

Nicht nur im Verhältnis zu Europa, auch innerhalb Lateinamerikas nimmt Kolumbien als Theaterland eine Sonderstellung ein. Weder bildete sich dort ein traditionelles etabliertes Theaterwesen wie in den Ländern des *Cono Sur* noch entfalteten

² Diese Angaben sind dem *Directorio Escénico Colombiano* entnommen, das 1994 von Colcultura herausgegeben wurde.

die religiös-rituellen Volkstheaterspektakel in den einzelnen ländlichen Regionen eine solche Kraft wie beispielsweise in Zentralamerika. Durch seine geographische Lage von den umliegenden Ländern isoliert, weit entfernt von den lateinamerikanischen Kulturmetropolen, blieb Kolumbien jahrhundertlang eine große Provinz, in der sich die theatralischen Aktivitäten in den Städten nur schwerfällig entwickelten. Soweit bekannt ist, konnte das Theater weder in der Kolonialzeit noch nach der Unabhängigkeit wirklich Fuß fassen. Einzelne Theaterautoren oder -direktoren proklamierten zwar immer wieder die Notwendigkeit eines nationalen kolumbianischen Theaters, aber es blieb bei kurzfristig aufflackernden Impulsen. Diese Autoren waren im 19. Jahrhundert Luis Vargas Tejada (1802-1828), dessen Stück *Las convulsiones* (1928) als einziges aus jener Zeit heute noch gespielt wird, und José María Samper (1828-1888). Die Gemeinsamkeit zwischen den beiden Dramatikern bestand in der satirischen Kritik an gesellschaftlichen Problemen und der Thematisierung des Stadt-Landkonflikts. Ihr Stil war wie bei vielen kolumbianischen Theaterautoren bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts dem *costumbrismo* verhaftet, einer milieugetreuen, oftmals komischen Typisierung familiärer Konfliktsituationen. Dieser Tradition waren auch noch Antonio Álvaro Lleras (1892-1956) und Luis Enrique Osorio (1886-1966) verhaftet, die das Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts prägten. Der besondere Verdienst dieser beiden kolumbianischen Theaterleute bestand vor allem im Aufbau eines größeren und konstanten Publikums, das es bis dahin nicht gegeben hatte.

Der Einsatz der kolumbianischen Theatermacher wurde lange viel zu wenig gewürdigt. Wenn die städtische Elite überhaupt ins Theater ging, dann bevorzugte sie meistens die vereinzelt spanischen oder französischen Gastspiele von durchreisenden Gesellschaften, anstatt ihre eigenen Theaterkünstler zu fördern. Viele Theaterautoren tendierten denn auch dazu, die tonangebende französische und spanische Theaterliteratur der Romantik und des Neoklassizismus zu imitieren.

Die Tendenz der Nachahmung oder des Imports hauptsächlich europäischer Dramatik setzte sich auch zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fort. Gleichzeitig machte die Entwicklung des Theaters in dieser Periode einen großen Sprung, indem das Theater sich professionalisierte und zu größerer gesellschaftlicher Anerkennung gelangte. Auslöser hierfür war der plötzliche Umbruch der kolumbianischen Gesellschaft von der provinziellen Gemächlichkeit zur Moderne, der von neuen Verkehrstechniken und der Einführung von Massenmedien begleitet wurde. So wird der Anfang des nationalen Theaters in Kolumbien im allgemeinen mit der Einrichtung des kolumbianischen Fernsehens gleichgesetzt (Reyes 1978). In den fünfziger Jahren benötigte das noch junge kolumbianische Fernsehen nämlich Schauspieler. Der japanische, lange zuvor in Mexiko tätige Schauspiellehrer Seki

Sano wurde ins Land geholt und legte mit ersten Schauspielerseminaren den Grundstein für eine professionelle Theaterausbildung in Kolumbien. Unmittelbar danach entstanden in Bogotá gegen Ende der fünfziger Jahre die ersten kleinen professionellen Theatergruppen. Ihre Spielpläne spiegelten einen großen Nachholbedarf an moderner europäischer Kultur wieder. Auf dem Programm standen hauptsächlich Stücke von Lorca, Pinter, Camus und Brecht. Parallel zu den Kursen von Seki Sano entstanden unter der Leitung der brasilianischen Regisseurin Dina Moscovici das *Teatro Experimental* sowie etwas später der *Teatro-Club*. Laut Carlos Rincón wurde «Dina Moscovicis Theaterarbeit zu einem Pfeiler der Avantgarde in Bogotá» (Rincón 1991: 195), indem sie dort mit einem Konzept, das das Theater «aus der Vorherrschaft des Textes zu lösen [suchte], um eine theatralische Sprache des Raums, der Geste, der Bewegung, der Farbe und des Lichts zu artikulieren» (Rincón 1991: 198), die Kunst der Regie einführte.

Die Anfänge des nationalen Theaters in Kolumbien mit dem Anschluß an die europäische Avantgarde und gar mit dem Beginn des Fernsehens gleichzusetzen, ist ein bezeichnender Anachronismus in der kolumbianischen Theatergeschichte und ihrer Bewertung. Denn weder die vorhandenen einheimischen Dramatiker wie Luis Vargas Tejada oder Luis Enrique Osorio und die satirische Tradition des *teatro costumbrista* werden als wichtige Vorläufer des *teatro nacional* in der offiziellen Theatergeschichte berücksichtigt noch die volkstümlichen Theaterspektakel, die in den ländlichen Regionen Kolumbiens in einer Synthese von afrikanischen, präkolumbianischen und Elementen des spanischen Missionstheaters heute noch aufgeführt werden (Santa 1989b: 355-357). Eine Besinnung auf die Leistungen der einheimischen Theaterväter setzte erst Mitte der achtziger Jahre ein. Heute kann man sogar ein Stück von Luis Enrique Osorio auf dem Spielplan finden. Das Teatro Nacional präsentierte in der Spielzeit 1995 sein Stück *Préstame tu marido* («Leih mir deinen Mann»), eine Komödie über die Irrwege eines vorbildlichen Bogotaner Ehemanns (*El Espectador*, 10. April 1995, S. 6). Das wäre vor fünfzehn Jahren noch undenkbar gewesen.

3 Ein neues Paradigma für das Theater

Der erste und lange Zeit einzige kolumbianische Theatermacher, der bereits Anfang der sechziger Jahre neue Maßstäbe zur Bewertung des kolumbianischen Theaters und damit auch zur Beurteilung der Theatergeschichte anlegte und eine Sichtweise auf die lateinamerikanische Kultur insgesamt proklamierte, welche die Aufwertung einheimischer Traditionen und damit einen neuen Begriff der Qualität von Kunst in Lateinamerika proklamierte, ist der kolumbianische Theaterautor,

-theoretiker und -direktor Enrique Buenaventura: «Was ist und was war 'Qualität' in der Geschichte unserer Kunst?» fragte er und führte aus: «Die Konformität mit den Erfolgsmodellen in den großen internationalen Zentren? Wie lange wird es noch dauern, bis man ein *mamarracho* aus San Agustín als Skulptur anerkennen wird und wie lange wird es dauern, bis die außergewöhnlichen indianischen Gemälde, die *tuturís* aus Caquetá, in einer Nationalgalerie ausgestellt werden?» (Buenaventura 1989: 305). Buenaventuras theoretische Theaterschriften und seine Theaterstücke bildeten ab Ende der fünfziger Jahre einen ganz wesentlichen Einschnitt in der Bewertung des kolumbianischen nationalen Theaters. Buenaventura bezeichnete nicht nur Luis Enrique Osorio als den eigentlichen Begründer des modernen Theaters in Kolumbien (Andrade 1982: 17-18, Buenaventura 1980), sondern betonte auch die Bedeutung des Missionstheaters für die gesamte Theaterentwicklung: «In Kolumbien gab es bereits seit der präkolumbianischen Zeit Theater [...] Während der Eroberung nahm das Missionstheater Elemente aus der indigenen und aus der afrikanischen Tradition auf, die von den Sklaven nach Kolumbien gebracht wurde. Dieser Synkretismus lag der Entstehung eines *teatro campesino* zugrunde, von dem uns verschiedene marginalisierte und versprengte Formen in den regionalen Karnevalsfeierlichkeiten und anderen volkstümlichen Festen geblieben sind.» (Buenaventura 1981: 3).

Im Laufe der sechziger und siebziger Jahre entwickelte Buenaventura theoretische Ansätze zu einem «neuen» Theater. Voraussetzung dieses Ansatzes ist die Anerkennung und Schaffung eines mestizischen Theaters, das den Synkretismus der einheimisch gewachsenen Theaterformen fortsetzt und weiterentwickelt. Statt in der Imitation oder beim Import europäischer und nordamerikanischer Theaterformen und -stücke (dem sogenannten *teatro universal*) zu verharren, aber auch ohne den europäischen Einfluß rigoros abzulehnen, schlägt Buenaventura die Vermischung der kolumbianischen theatralischen und musikalischen Elemente wie Tanz, Pantomime, Masken, Rhythmen und einheimische Legenden mit Elementen der europäischen Theaterkultur vor. Buenaventura selbst setzte diese neuen Ideen zunächst in seinen dramatischen Werken um. 1958 schrieb und inszenierte er unter Anwendung kolumbianischer volkstümlicher Musik- und Theaterformen wie z. B. der *mojiganga*³ das Stück *A la diestra de diós padre* nach einer alten christlichen Volkslegende, die von dem kolumbianischen Schriftsteller Tomás Carrasquilla unter demselben Titel bereits zu Beginn des Jahrhunderts niedergeschrieben worden war. Der Erfolg der Inszenierung des Stücks mit Buenaventuras Theatergruppe *Teatro Experimental de Cali* auf dem «2. Nationalen Theaterfestival» in Bogotá bestätigte Buenaventuras neues Konzept. Seine Inszenierung, die einzige, die sich an einheimische Theaterfor-

³ Ein komisch-satirisches Maskenspiel, das vor allem in der Region Antioquia vorkommt.

men anlehnte, wurde damals als Höhepunkt gefeiert. Dennoch sollte es noch mehr als zehn Jahre dauern, bis seine Ideen ein breiteres Echo in Kolumbien und einen Niederschlag in der Theaterarbeit anderer Theatergruppen fanden.

4 Das neue kolumbianische Theater

Gegen Ende der sechziger Jahre begannen sich die Ideen von Enrique Buenaventura mit der Bildung einer breiten Theaterbewegung in Kolumbien durchzusetzen. Anlaß war nicht nur die verschärfte staatliche Repression gegen die in den sechziger Jahren verstärkte Politisierung des Theaters, sondern auch die wachsende Erkenntnis über den immer noch viel zu europäischen und elitären Charakter des Theaters in Kolumbien.⁴ Auch wenn die Theatermacher in Bogotá in den sechziger Jahren mit Aufführungen wie *Galileo Galilei* (Bertolt Brecht), *Marat / Sade* (Peter Weiss) oder *Das Schwitzbad* (Wladimir Majakowski) scharfe gesellschaftliche Kritik betrieben hatten und damit die Interessen des sogenannten *público popular* wahrnehmen wollten, blieb dieses Publikum aus, weil es seine eigene Lebenswelt in diesen Aufführungen nicht wiedererkannte.

Ende der sechziger Jahre gab es rund 25 Theatergruppen im ganzen Land, davon die meisten in Bogotá. Bekannte Namen waren unter anderem *La Mama*, *La Casa de la Cultura* (später *La Candelaria*), das *Teatro Popular de Bogotá*, *Acto Latino* und natürlich das *Teatro Experimental de Cali* (TEC). Sie besaßen teilweise bereits eigene Theatersäle und hatten einige Erfahrungen mit professioneller Theaterarbeit gesammelt, aber die wichtigsten Voraussetzungen für die Existenz eines nationalen kolumbianischen Theaters fehlten: ein breites und kontinuierliches Publikum, spielbare kolumbianische Theaterstücke und Ausbildungsmöglichkeiten für den Theaternachwuchs.

In einem ersten Schritt zum Aufbau einer neuen, nationalen Theaterbewegung schlossen sich die damals bestehenden Gruppen zu einer landesweiten, gewerkschaftsähnlichen Korporation, der *Corporación Colombiana de Teatro* (CCT), zusammen, um ihre Isolation zu durchbrechen, wodurch sie sich die Möglichkeit schufen, dem staatlichen Druck die Stirn zu bieten und die Verwirklichung der Bewegung programmatisch mit regelmäßigen Veranstaltungen von nationalen und regionalen Theaterfestivals, Ausbildungsseminaren für Schauspieler und Regisseure sowie von Diskussionsveranstaltungen voranzutreiben. Wesentliche Voraussetzung für ein Gelingen der Erschaffung des neuen nationalen Theaters war die gemeinsame

⁴ Siehe weiterführend und detaillierter zur Entstehungsgeschichte des «neuen kolumbianischen Theaters»: Kati Röttger (1992): *Kollektives Theater als Spiegel lateinamerikanischer Identität: La Candelaria und das neue kolumbianische Theater*, Frankfurt am Main: Vervuert.

Weiterentwicklung der theatertheoretischen Ansätze von Enrique Buenaventura, um innerhalb dieses Rahmens verbindliche gemeinschaftliche Ziele und Grundsätze der Bewegung abzustecken. Die Grundsätze und Ziele lauteten: die Bearbeitung nationaler traditioneller Literatur für die Bühne; die Erforschung der kolumbianischen Geschichte aus der Sicht des Volkes und ihre Darstellung auf der Bühne; die Organisation der technischen und räumlichen Mittel unter Berücksichtigung der realen Verhältnisse, in denen die Gruppen arbeiteten; das Aufgreifen traditioneller marginalisierter Erzähl- und Spielstoffe sowie Erzähl- und Spieltechniken; die Gruppe als Produktionsform im Gegensatz zu den kommerziellen Kompanien; die Erarbeitung neuer Produktionsmethoden; der Kampf gegen ökonomische und kulturelle Abhängigkeit. Auf dieser Basis sollte ein kolumbianisches Theater geschaffen werden, das weder folkloristisch noch «universal» noch didaktisch war, sondern sich als eigene Kunstform mit einer eigenen Qualität behauptete und das Leben der kolumbianischen Bevölkerung auf der Bühne spiegelte. Ende der sechziger Jahre war dieser Ansatz bemerkenswert. Denn damals herrschte im lateinamerikanischen Theater allgemein die Tendenz, weitgehend die Einflüsse des *teatro universal* abzulehnen und das Theater in erster Linie als Instrument zur Gesellschaftsveränderung und Emanzipation im «Kampf gegen Kolonialismus und Imperialismus» zu betrachten. Für Buenaventura lag der Schlüssel zur Entwicklung der eigenen Qualität eines kritischen kolumbianischen Theaters nicht in der Emanzipierung oder Belehrung des *público popular*, sondern in der Auseinandersetzung mit ihm. Auch für ihn galten Kolonisation und Abhängigkeit als wichtigste Themen für die Bühne, weil er sie als virulente Probleme der kolumbianischen Gesellschaft betrachtete (Buenaventura 1970), aber er zielte nicht auf die revolutionäre Umkehrung der Machtverhältnisse ab. Ihm kam es vielmehr darauf an, jede Form von Macht und Ideologie zu entmystifizieren, um ein Bewußtsein über deren Mechanismen zu schaffen oder, wie die nordamerikanische Theaterwissenschaftlerin Diana Taylor formulierte: «Er unterminiert die Grenzen — sozial, politisch, ökonomisch, kulturell und historisch, — anhand derer das System einen substantiellen Teil seiner Bevölkerung als groteske, arme, schmutzige und schwächliche «andere» ausschließt» (Taylor 1991: 185).

Die Einführung des Prinzips des Gruppentheaters als verbindliche Produktionsform beruhte auf der Kritik an der Gültigkeit der hierarchischen Arbeitsteilung zwischen Autor, Regisseur und Schauspieler, die kennzeichnend für das bürgerliche Theater ist, für das Theater in Kolumbien. Dazu kam, daß die kolumbianischen Theatermacher zu jener Zeit nur über sehr wenige Theaterstücke verfügten, welche die Probleme der kolumbianischen Gesellschaft auf adäquate Weise reflektierten. Auch deshalb fingen viele Theatergruppen an, ihre Stücke und Inszenierungen kollektiv zu erarbeiten. Die gemeinsame Erfindung von Stück und Produktion in der Gruppe bot darüber hinaus

die Voraussetzung zu der gewünschten Auseinandersetzung mit dem *público popular*. Die Erforschung der Lebensweise regionaler Bevölkerungsgruppen, musikalischer Traditionen oder ganzer Epochen der kolumbianischen Geschichte bildete einen wichtigen Bestandteil der Theaterarbeit. Einige Theatergruppen reisten in abgelegene Gebiete Kolumbiens, um Material für ihre Stücke anhand von Interviews mit den Bewohnern, Tonbandaufnahmen von authentischer Musik und Legenden und anderes zu sammeln. Das neue Theater entwickelte sich somit zum lebendigen Spiegel der Lebensgewohnheiten verschiedener kolumbianischer Bevölkerungsgruppen. Die Antwort des Publikums war ermutigend, der Besucherstrom ins Theater nahm deutlich zu.

Eine besondere Leistung der neuen kolumbianischen Theaterbewegung bestand in der Systematisierung der kollektiven Arbeitsweise, *creación colectiva*⁵ genannt, um für die Theatergruppen eine Art Handwerkszeug zur gemeinschaftlichen Inszenierung der Aufführungen zu erstellen. Auch hierin spielten Enrique Buenaventura und das *Teatro Experimental de Cali* eine Schlüsselrolle, denn mit ihrem *Esquema general del método de trabajo colectivo en el TEC* (Buenaventura 1976) wurden die Ergebnisse der Entwicklung dieser besonderen Arbeitsweise zum ersten Mal schriftlich niedergelegt, um anderen Gruppen als Vorlage zur Weiterentwicklung zu dienen. Vor allem Santiago García und die Theatergruppe *La Candelaria* griffen diesen Impuls auf, um die *creación colectiva* in ihrer Gruppe auf eigene Weise voranzutreiben.⁶

In den ersten sieben Jahren ihres Bestehens entwickelte die neue Theaterbewegung eine erstaunliche Kraft. Überall im Land entstanden kleine «Brutstätten» der Theaterarbeit. Mit Produktionen wie *Soldados* (1968) vom TEC über den Streik der Bananenarbeiter der United Fruit Company, *I Took Panama* (1974) vom *Teatro Popular de Bogotá* über die Abspaltung von Panama und deren politischen Hintergründe oder *Guadalupe años sin cuenta* (1975) von *La Candelaria* über die Guerrillakämpfe in den *Llanos Orientales* zur Zeit der *Violencia* wuchs das *nuevo teatro colombiano* in der ersten Hälfte der siebziger Jahre zu einer beispielhaften und einflußreichen Theaterbewegung in Lateinamerika heran. Viele Theatermacher aus den umliegenden Ländern reisten nach Kolumbien, um sich die Grundlagen der *creación colectiva* anzueignen.

Zeitlich läßt sich die Bewegung des neuen kolumbianischen Theaters in zwei Phasen einteilen: Zwischen 1970 und 1979 fand die Phase der Etablierung und Ideologisierung statt, zwischen 1980 und 1987 die der Öffnung und Selbstbesinnung.

⁵ Siehe weiterführend Röttger (1991).

⁶ García hat seine Erkenntnisse 1983 in dem Buch *Teoría y Práctica del Teatro* veröffentlicht. Vgl. weiterführend auch García (1993a und 1993b).

In der ersten Phase setzten sich die Theatergruppen hauptsächlich mit sozialkritischen und historischen Themen auseinander. Der Versuch, gegenüber der offiziellen Darstellung der kolumbianischen Geschichte eine alternative Sicht der politischen, sozialen und historischen Realität auf die Bühne zu bringen, ging immer stärker mit ideologischen Festlegungen und Einschränkungen einher, die sich mit den ursprünglich offenen Ideen des neuen kolumbianischen Theaters nicht vertrugen und einige Gruppen, die sich der Ideologisierung der Bewegung widersetzen, zu ersticken drohten. Zu den ohnehin vorhandenen Hindernissen wie chronischer Geldmangel, Raumnot und politische Repression kam zusätzlich noch die Schwierigkeit, den hohen künstlerischen und menschlichen Anforderungen der *creación colectiva* gerecht zu werden, die nur mit höchstem Einsatz zu der Komplexität des Theaters führt, welche die Gruppen anstrebten. In vielen Fällen gelang den Gruppen dieser Einsatz auf die Dauer nicht, Ergebnis waren die Reproduktion von ideologischen Klischees und Wiederholungen auf der Bühne ohne die für die Bewegung notwendige erneuernde Kraft. Angesichts dieser Probleme verließen einige professionelle Theatergruppe (wie das *Teatro Libre de Bogotá* und das *Teatro Popular de Bogotá*) gegen Ende der siebziger Jahre demonstrativ die CCT, um einen eigenen Weg der Theaterarbeit einzuschlagen.

Die verbliebenen Gruppen, vor allem *La Candelaria*, versuchten den Prozeß der *creación colectiva* in der zweiten Phase der Theaterbewegung unter neuen Voraussetzungen weiterzuführen. Sie konzentrierten sich mehr auf die Verfassung von Theaterstücken und damit auf die Schaffung einer nationalen Dramatik. Zu der sozialkritischen und historischen Problematik der Theaterstücke fügten sich kulturhistorische, autobiographische und literarische Themen. Die Theatergruppen experimentierten außerdem mit vielfältigen Schauspieltechniken, um sich von der Situationsdramatik und Typisierung der Theaterfiguren, ästhetischen Elementen, die das Theater der ersten Phase bestimmt hatten, loszulösen. Hervorragende Beispiele für das Gelingen dieser neuen Versuche kollektiver Theaterarbeit sind *El tiempo del ruido* (1985) von *La Mama* und *El Paso* (1988) von *La Candelaria*.

5 Das kolumbianische Theater heute

Heute herrscht im kolumbianischen Theater eine große Vielfalt. Die CCT besteht nach wie vor und vereint unter ihrem Dach eine große Anzahl von Theatergruppen,⁷

⁷ María Mercedes de Velasco zufolge gehörte 1990 die Mehrheit der insgesamt 300 Gruppen, die es zu jener Zeit im ganzen Land gab, der CCT an (Mercedes de Velasco 1990: 97).

aber ihre Arbeit ist nicht mehr so maßgeblich für das gesamte kolumbianische Theater wie in den siebziger Jahren.

Sucht man an einem beliebigen Samstagabend in der Sommersaison 1995 im *El Espectador* Ausgehendlichkeiten fürs Theater, ist im Programm der Stadt neben einem Klassiker des spanischen Theaters (*Bodas de sangre* von Federico García Lorca) im *Teatro la Carrera*; einer Adaption des bekannten Romans *El túnel* von Ernesto Sábato in der *Fundación Ditriambo*; einer Puppentheatervorstellung der Gruppe *Muñecos y Tambores* über den Antihelden Aguirre; einer Aufführung von Harold Pinters Stück «Tiefparterre» von Schauspielschülern der *Escuela Nacional de Arte Dramático* in der *Fundación Gilberto Alzate Avendaño*; dem oben genannten *Préstame tu marido* vom *Teatro Nacional* und vielen anderen auch eine originale *creación colectiva* der Gruppe *La Candelaria* zu finden. *En la Raya* aus dem Jahr 1994 ist die dreizehnte Kollektivproduktion der Gruppe. Sie entstand nach intensiver Zusammenarbeit mit Obdachlosen in Bogotá, wobei die Schauspieler die Lebens- und Verhaltensweisen und die besonderen Probleme dieser extrem marginalisierten Großstadtbewohner aus der Nähe kennenlernten. Die Ergebnisse der Bekanntschaft hat die Gruppe in ihrer Inszenierung verarbeitet, eine kunstvoll stilisierte expressivistische und mit elektronischer Musik lautstark untermalte minutiöse Darstellung äußerster Extreme menschlichen Verhaltens. Zwei Welten werden in dieser Produktion zusammengebracht, einerseits die der Erzählung *Crónica de una muerte anunciada* von Gabriel García Márquez und andererseits die einer Gruppe von Straßenbewohnern, die mit Hilfe eines Theaterregisseurs versucht, die Erzählung zu inszenieren. Die gemeinsame Probenarbeit wird regelmäßig durch anonyme Drohungen und Versuche, in den Saal einzudringen, unterbrochen. Diese gewalttätigen Eingriffe schaffen eine Atmosphäre bedrohlicher Spannung, von der die gesamte Aufführung trotz ihrer vielen komischen Elemente bestimmt ist. Am Ende gehen Erzählstoff und «Realität» der Schauspieler ineinander über: Der in der «Chronik» angekündigte Tod bewahrheitet sich auch für den Protagonisten der Schauspieltruppe, als es den anonymen Eindringlingen gelingt, den Saal zu stürmen. Der obdachlose Schauspieler findet im Kugelhagel seinen Tod. Die Aufführung zeigt, wie die Marginalisierung einer Bevölkerungsgruppe bis zur Auslöschung führen kann, und läßt damit das gewalttätige Klima der Großstadt spüren.

Über diese willkürlich herausgegriffenen Beispiele hinaus ist das Theaterangebot insgesamt wesentlich größer und vielseitiger und kann, um Übersicht über die einzelnen Richtungen zu verschaffen, in folgende Kategorien eingeteilt werden.

5.1 Die Kompanien

Als Kompanien werden in Kolumbien diejenigen Theaterensembles bezeichnet, die sich selbst von ihrer Theaterarbeit unter anderem auch durch regelmäßige staatliche Subventionen finanzieren können und deren Publikum man eher «elitär» nennen könnte. Neben den reinen Unterhaltungstheatern gibt es mehrere Kompanien, die sich den Maßstäben des sogenannten *teatro universal* anpassen und ein Repertoire zusammenstellen, in dem sich Komödien mit künstlerisch und schauspielerisch eher anspruchsvollen Inszenierungen abwechseln. Die Kompanien kennen keine festen Ensembles, vielmehr stellt ein eingeladener Regisseur oder eine Regisseurin jeweils für eine Produktion eine neue Gruppe von Schauspielern zusammen. Wichtigster Repräsentant dieser Richtung ist das 1981 von Fanny Mickey gegründete *Teatro Nacional*. Als herausragende Inszenierung dieses Theaters gilt *Bent* (Uribe 1989: 360) von Martin Sherman in der Inszenierung von Gustavo Lodoño aus dem Jahr 1985, ein Stück über Homosexualität im nationalsozialistischen Deutschland.⁸ Nach einem ähnlichen Konzept arbeiten heute das *Teatro Popular de Bogotá* und das *Teatro Libre de Bogotá*, die beide gegen Ende der sechziger Jahre als unabhängige Theatergruppen entstanden sind. Bekannteste Inszenierung des *Teatro Libre*, von Eduardo Gómez als beste des Jahres 1984 bezeichnet (Gómez 1988), ist «Die Ballade vom traurigen Café» von Edward Albee in der Inszenierung des Theaterdirektors Ricardo Camacho. Das *Teatro Popular de Bogotá* hat nach seinen anfänglichen Erfolgen vor allem mit seiner (einzigen) Kollektivproduktion *I Took Panama* (1974) eine lange Krisenzeit durchstehen müssen. Erst nach dem Beitritt von Carlos José Reyes und nach einer Reorganisation des Theaters gegen Ende der achtziger Jahre gelang es der Truppe, ihr ursprüngliches Niveau mit Inszenierungen wie «Romeo und Julia» oder *Romance de los Lobos* von Valle Inclán zurückzufinden (Gómez 1988: 115-117).

Neue Kompanien, in den achtziger Jahren entstanden, sind das *Teatro de Actores de Colombia*, die unter anderem Stücke von Lorca und Molière aufführen, und *La Baranda* mit einem ausgewogenen Programm aus Stücken von nordamerikanischen, europäischen und lateinamerikanischen Autor(inn)en wie Tennessee Williams, Jean Anouilh, dem Venezolaner Isaac Chocrón, der Argentinierin Diana Raznovich und anderen.

⁸ Vgl. auch Guillermo Gonzales Uribe: «Bent: El homosexualismo en las tablas», in: *El Espectador*, Magazin Dominical, 3. Februar 1985, S. 3-6.

In Medellín sind unter dem Nenner «Kompanie» Theatertruppen wie *El Aguila Descalza*, das *Teatro Popular de Medellín* und *El Triángulo*, das unter der Leitung des Theaterveteranen Gilberto Martínez steht, verzeichnet (Cajiao 1992).

5.2 Theatergruppen

Die Theatergruppen machen den größten Teil der kolumbianischen Theaterlandschaft aus. Gemeinsame Merkmale der Gruppen sind die Arbeit in einem festen Ensemble, teilweise über Jahrzehnte hinweg, in den meisten Fällen in einem eigenen kleinen Saal. Viele Theatergruppen können ihre Arbeit nur sporadisch über einzelne Projektzuschüsse vom Staat, von den Banken oder von Parteien finanzieren und müssen nebenbei auch über andere Einnahmequellen ihren Lebensunterhalt verdienen. Das Programm der Theatergruppen besteht meistens aus gemeinschaftlich erarbeiteten Produktionen oder Stücken von kolumbianischen Autoren.

Die älteste Theatergruppe ist das 1958 in Cali gegründete oben bereits erwähnte TEC unter der Leitung von Enrique Buenaventura. Nach anfänglich über die kolumbianischen Grenzen hinaus bekannt gewordenen Erfolgsproduktionen wie *Los Soldados*, *La Orgía* und *Los Papeles del Infierno* gerät die Arbeit der Gruppe aufgrund interner Krisen immer mehr ins Abseits.

Weitere bekannte Theatergruppen aus Cali sind *Esquina Latina* unter Leitung von Orlando Cajamarca Castro (vgl. Castro 1990) und die Frauentheatergruppe *La Máscara* (vgl. Velasco 1990).

Von den Theatergruppen in Bogotá gilt die oben bereits genannte *La Candelaria* unter der Leitung des Theaterdirektors, -autors, -regisseurs und -schauspielers Santiago García als bekannteste. Neben der bereits erwähnten Kollektivarbeit *En la Raya* hat die Gruppe unter anderem die gemeinschaftlichen Produktionen *Guadalupe años sin cuenta* (1975), *Diálogo del Rebusque* (1981) von Santiago García, *El Paso* (1988) und die Inszenierung eines weiteren Stückes von García, *Alicia Maravilla Estar* (1990), herausgebracht.⁹ Weitere eingesessene professionelle Theatergruppen sind *La Mama*, das *Centro Cultural Gabriel García Márquez*, *Acto Latino* und *El Local*. Professionell bedeutet in diesem Fall, daß sich die Gruppenmitglieder ausschließlich dem Theater widmen und inzwischen einen festen Publikumskreis aufgebaut haben. Meistens ist es ihnen gelungen, sich auch mit eigenen Sälen als Theatergruppen in Bogotá zu etablieren.

⁹ Vgl. zur Geschichte und Theaterarbeit von *La Candelaria* Röttger (1992).

5.3 Das ritualisierte Bewegungs- und Tanztheater

Innerhalb der Theatergruppen hat sich in den letzten zehn Jahren eine Richtung ausgeprägt, die sich bewußt vom sozialpolitischen kritischen Theater losgelöst hat und mehr eine kulturenthropologische Suche nach den magischen, rituellen und gestischen Basiselementen des Theaters vorantreibt, um eine Bühnenästhetik zu kreieren, die der gesprochenen Sprache kaum bedarf. Einer der Initiatoren dieser Richtung ist Juan Monsalve, der mit seiner Theatergruppe *Acto Latino* bereits 1980 mit *Blacamán* nach der Erzählung von Gabriel García Márquez' *Blacamán el bueno vendedor de milagros* die ersten Grundlagen für diese Form des Theaters in Kolumbien schuf. Zur näheren Beschreibung dieser damals sehr innovativen und aufsehenerregenden Inszenierung sei der kolumbianische Kritiker Eduardo Marcelles Daconte zitiert:

Am Anfang herrscht vollkommenes Dunkel. Als ein Lichtbündel die Bühne beleuchtet, hört man die beschwörende Melodie, die von einer Frau, begleitet von weichen Gitarrenklängen und Percussionseinslagen, gesummt wird. Zwei Schauspieler [...] ziehen sich nach und nach ihre grelle Kleidung aus, während sie einen sehr ertümlichen Tanz inszenieren, und verwandeln sich in die Figuren des Stückes. [...] Vom ersten Moment an wird ersichtlich, daß es sich hier nicht um den Schlangemenschen handelt, den wir auf den Plätzen unseres Landes gehört haben, sondern um ein mythisches Wesen. Surrealistische Bilder, die eine angemessene Synthese von literarischem Text und theatralischer Sprache darstellen, vermitteln diesen Eindruck. In einem einzigen Moment beschränken sich die Schauspieler darauf, Sätze zu zitieren [...] in kollektiver Regie bereicherte die Gruppe sie mit Bildern und Bewegungen, die sie dem Erzählstil des Autors anpaßten (Daconte 1982).

1989 präsentierte die Gruppe während des *Encuentro Latinoamericano de Teatro popular* in Bogotá eine Produktion mit dem Titel *Punto de fuga*, ein Stück für Schaufenster, in dem die Protagonistin poetische Botschaften für die Zuschauer auf das Glasfenster schreibt.¹⁰

Eine der jüngsten Initiativen in dieser Richtung ist das *Taller-Centro de investigaciones teatrales*, das die Regisseurin und Schauspielerin Beatriz Camargo zur Zeit in Bogotá und dem nahe gelegenen Villa de Leyva errichtet. Beatriz Camargo, Leiterin der Theatergruppe *Teatro Itinerante de Sol*, experimentiert bereits seit Beginn der achtziger Jahre mit der Umsetzung von mythologischen Stoffen, Riten und volkstümlichen Zeremonien auf dem Theater. 1986 war die Theatermacherin nach Nordrhein-Westfalen eingeladen, um dort in verschiedenen Städten Schauspieler-Workshops zu veranstalten. In Mönchengladbach präsentierte sie die Ergebnisse des Workshops in einer vierzigminütigen Prozession mit dem Titel *Ericapaios* über

¹⁰ Vgl. zu *Acto Latino* weiterführend Monsalve (1989: 349-354).

die Geschichte des Todes und der Wiedergeburt des griechischen Gottes Dionysos. Mit der Gründung des oben genannten Zentrums in Bogotá und Villa de Leyva will Camargo einen Ort schaffen, der interessierten Theatergruppen die Möglichkeit bietet, nach den Quellen der Volkskulturen und kollektiven Riten und Festen zu forschen.

Weitere kolumbianische Theatermacher, die sich mit dem «mythologischen» Theater, wie es auch genannt wird, identifizieren, sind Álvaro Restrepo, der 1992 mit seinem Tanztheater zum Festival *Movimientos* nach Hamburg und Köln eingeladen war und *La Papaya Partida*, eine Straßentheatergruppe, die vor allem mit ihrer Produktion *Súcubus* (1984) bekannt wurde:

Eine rituelle und ästhetisierte Arbeit. Bemalte Körper, seltsame Kostüme, grelle Farben, Musik, Feuer. Dieses sind die Elemente, die sie für ihre Satansgeschichte benutzen, in der Dämonen die Gestalt von Frauen annehmen, um die Männer zu verführen [...] Die Vorstellung wird bei Sonnenuntergang gespielt, bis die Nacht einbricht. Die Sukkuben tanzen sehr sinnlich, stoßen gutturale Töne aus und geraten kurz vor Ende der Vorstellung auf den Höhepunkt ihrer Extase (Uribe 1989: 363).

5.4 Das Straßentheater

«Wir erobern die Straßen und Plätze!»; dieses Motto haben sich unzählige Gruppen in Kolumbien zu eigen gemacht. Die Straßentheaterbewegung ist in den letzten Jahren immer weiter gewachsen, und regelmäßig finden in kolumbianischen Städten Straßentheaterfestivals statt. Auch in diesem Bereich zeichnet eine Gruppe für die Entstehung der Bewegung verantwortlich: *El Teatro Taller de Colombia*, mit einem eigenen kleinen Theater im Viertel La Candelaria, 1972 von Mario Matallana und Jorge Vargas gegründet, hat inzwischen schon 22 Produktionen herausgebracht und leitet seit 1993 die *Escuela Internacional de Teatro de Calle y Técnicas de Circo* in La Jagua, Huila. Zuletzt hat sie ein Stück von Fernando Gónzales Cajiao inszeniert, *Popon el brujo y el sueño de Tuqususa*. Meistens sind in die Inszenierungen des Straßentheaters prozessionsartige Umzüge integriert, begleitet von lauter Musik, welche die Zuschauer anlocken sollen. Die Ästhetik des Straßentheaters ist seiner Umgebung angepaßt. Das Theater muß über große Abstände für wachsende Zuschauermengen sichtbar sein, unter anderem deshalb laufen die Schauspieler oft auf hohen Stelzen, auf denen sie sich, mit farbigen wehenden Kostümen und überdimensionalen Masken angetan, manchmal in die wunderlichsten Fabelwesen verwandeln. Eine der bekanntesten Produktionen des *Teatro Taller de Colombia* ist *El inventor de los sueños* aus dem Jahr 1982 über das Schicksal eines Gauklers im europäischen Mittelalter, der aufgrund seiner exzessiven Träumerei von Soldaten verfolgt und am Ende in einen Käfig gesperrt wird: »Sie kleideten sich wie Zyklopen, sie stiegen auf Stelzen, sie streiften sich

Rüstungen aus Leder und Helme über. Sie brachten einen Phönix, spielten die Trommel, die Geige und eine goldene Flöte. Auch verwandelten sie eine rot gefärbte Taube in das Herz des toten Vogels und ließen sie frei, damit sie zwischen den Gebäuden verschwand» (Kirk 1983: 17).

5.5 Das Puppen- und Marionettentheater

Diese Theaterform nimmt einen außergewöhnlich wichtigen Platz im kolumbianischen Theater ein. Während es in Deutschland undenkbar wäre, daß ein Puppentheater ein nationales Theaterfestival gewinnt, haben in Kolumbien schon einige Puppen- und Marionettentheatergruppen wichtige Preise davongetragen. So gewann z. B. das Theater *Retablo Tiempo Vivo*, das unter der Leitung von Enrique Vargas der *Universidad Nacional* in Bogotá verbunden ist, beim «4. Theaterfestival» in Manizales 1984 den Preis für die beste kolumbianische Inszenierung. Damals spielte die Gruppe das Stück *Las aventuras de Fausto Rinales*, eine faustische Legende von volkstümlichem Ursprung, die Figuren aus der *cultura popular* (wieder)aufleben läßt: «[...] den Schlangenmann, die Bäuerin, den Bettler, die Kneipenprostituierte, ohne jeden Schematismus, sondern mit vielen Nuancen in der Charakterisierung» (Daconte 1984: 19). Die Aufarbeitung volkstümlicher Figuren und Geschichten ist eine Stärke des Theaters von Enrique Vargas, die auch *Imaginerías* (1989), eine Arbeit, die sich an die orale Erzähltradition anlehnt, prägt. Das Stück ist aus Erzählungen über Leben und Tod, Liebe und Einsamkeit zusammengesetzt. Die Dauer der Erzählungen wird jeweils von einer entsprechend lange brennenden Kerze symbolisiert.

In Medellín arbeitet bereits seit zwanzig Jahren die Puppen- und Marionettentheatergruppe *La Fanfarria* unter der Leitung von José Manuel Freidel. Herausragende Inszenierung neben *Contra Tiempos* (1988), das in drei unzusammenhängenden Bildern das Leben von jeweils Jaime, dem Arbeitslosen, Jaime, dem Pförtner, und Jaime, dem Wächter, erzählt und an Situationen wie die Katastrophe von Armero erinnert, die das Leben eines Menschen von einer Minute auf die andere auslöschen können, ist *Cuartito Azul*, das 1989 auf dem *Encuentro Latinoamericano Popular* vorgestellt wurde. Das Bühnenbild der hauptsächlich räumlich-visuell angelegten Inszenierung zeigt die Umgebung eines Babys aus dessen Perspektive und die aus dieser Sicht verzerrt wirkende Interaktion mit den Erwachsenen.

La Libélula Dorada ist eine weitere erwähnenswerte Puppentheatergruppe aus Bogotá. Sie setzt sich aus drei Schauspielern zusammen, Jairo Ospina, Iván Dario und César Santiago Alvarez, die mit der Vermischung von Theater und Puppenspiel experimentieren. Auch sie erhielten, im Jahr 1986, auf dem Theaterfestival in

Manizales einen Preis für den besten kolumbianischen Beitrag. Er hieß *Espíritus lúdicos* und handelte vom unbesiegbaren «Llanero Solitario», der den Quertreibern Tato und Tito in die Hände fällt und von ihnen getötet wird. Aber trotzdem «sind wir im Land Lúdico, dem Reich des Spiels, der Phantasie und der Imagination. Jede Minute töten sie hier und schaffen neue Illusionen. Indem wir auf das Kaninchen, die Hexe und den Wurm stoßen, sehen wir, daß das Glück für jeden einzelnen eine andere Farbe hat» (Uribe 1986: 3).

6 Die Theaterausbildung

In den letzten fünfzehn Jahren ist die Notwendigkeit der professionellen Ausbildung für das Theater immer mehr in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt. Nachdem seit dem Beginn des modernen Theaters in Kolumbien bis weit in die sechziger Jahre hinein die *Escuela Departamental de Cali* den Bedarf an Theaterausbildung decken mußte, sind heute neben zahlreichen privaten Ausbildungszentren und den Bemühungen um die regelmäßigen Veranstaltung, die von der CCT organisiert werden, sieben weitere Theaterschulen in Kolumbien vorzufinden. In Bogotá gibt es seit 1970 die *Escuela Distrital de Teatro*, die lange von dem kolumbianischen Theaterautor Jairo Aníbal Niño geleitet wurde. Während die *Escuela Distrital* unter häufigen Unterbrechungen der laufenden Semester wegen finanzieller oder politischer Probleme zu leiden hatte, bot die *Escuela Nacional de Arte Dramático*, die zweite Theaterschule in Bogotá, bisher einen kontinuierlichen und fachlich anspruchsvollen Unterricht, der seit 1991 mit einem Diplom abgeschlossen wird. In Medellín gibt es die *Escuela Popular de Artes*, die *Escuela Universidad de Antioquia* und seit 1981 die *Academia Teatral de Antioquia*. In Cali sind zu der erstgenannten noch *La Escuela de la Universidad de Valle* und das *Instituto Popular de Cultura* hinzugekommen. Weitere Theaterschulen gibt es in Manizales und in Neiva.

Viele unabhängige Gruppen errichten unter anderem aus der Notwendigkeit, ihre Arbeit zu finanzieren, private Theaterschulen wie z. B. *La Mama*, das *Teatro Libre de Bogotá* und das *Centro de Expresión Teatro* ebenfalls in Bogotá.

Der Theaternachwuchs gewinnt durch die wachsende Anzahl der Theaterschulen und die größere Sorgfalt in der Ausbildung immer mehr an Professionalität, die, will man dem Urteil von Fernando González Cajiao Glauben schenken, mit ihren ersten Produktionen dem Theater in Kolumbien eine vielversprechende Zukunft verheißen. So zumindest lauten seine verheißungsvollen Worte:

Ich beende meine Übersicht mit den Gruppen, die sich in dieser Dekade besonders hervor getan haben. Es ist möglich, daß viele von ihnen wichtige Beiträge zum Theater in Kolumbien leisten werden. *El Mapa Teatro* präsentierte auf dem letzten *Festival Iberoamericano* eine beachtliche Arbeit, eine sorgfältige Vorstellung von Texten von Samuel Beckett auf einer gleißenden Bühne, auf der es ununterbrochen regnete. Zur Zeit bereiten sie die Inszenierung von *Medea* nach Heiner Müller vor. Das *Teatro Petra* hat mit einem aufstrebenden Dramatiker, Fabio Rubiano Orjuela, sehr gute Aussichten. 1987 zeigten sie *El negro perfecto*, eine Aufführung, die mit viel Interesse empfangen wurde, und 1989 *Desencuentros*. [...] Schließlich muß auch die Gruppe *Ditriambos* erwähnt werden, die ausschließlich aus jungen Leuten voller Idealismus und Energie besteht, geleitet von Rodrigo Rodríguez. Diese Gruppe ist erst zwei Jahre alt und hat dennoch bereits zwei komplette Aufführungen vorgestellt: *Servio sin tierra*, die Adaption eines Romans von Eduardo Caballero Calderón und *Metamorfosis*, eine Adaption der Erzählung von Kafka, in einer gefährlich anspruchsvollen Aufführung, aber voller guter Ergebnisse. Die Schauspieler beweisen in vielen Aspekten ihre unglaubliche Technik. Die Benutzung des Gerüsts, das einen gewissermaßen symbolischen Bühnenraum in vielfachen Funktionen darstellt, zwingt zu echter Akrobatik. Das gilt vor allem für den Protagonisten, der sich in einer permanenten anstrengenden physischen Spannung befindet. Sie beherrschen modernen wie klassischen Tanz, spielen Clowns mit unglaublicher Grazie und benutzen originale Musik, die von einigen der Gruppenmitglieder komponiert wurde. [...] Wenn man dann noch Gruppen wie *Quimera*, *Kerigma*, *Tecal*, *Aquelarre*, *El Gangarilla*, *Vendimia* allein schon in Bogotá hinzuzählt [...] (Cajiao 1992: 55-56).

Es fehlt nur noch ein Staat, der sein Geld nicht nur in die großen Show-Spektakel investiert.

7 Literaturverzeichnis

- Adler, Heidrun (1982): *Politisches Theater in Lateinamerika*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Andrade, Renée Ovadia (1982): *El nuevo teatro en Colombia*, Diss. Irvine: University of California.
- Buenaventura, Enrique (1959): «De Stanislavski a Brecht», in: *Mito* 21, S. 177-182.
- Buenaventura, Enrique (1963): «A la diestra de Dios Padre», in: *Teatro*, Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, S. 11-94.
- Buenaventura, Enrique (1970): «Theatre and Culture», in: *Drama Review* 14/2, S. 151-156.
- Buenaventura, Enrique (1971): «In the Right Hand of God the Father» in: Oliver, William: *Voices of Change in the Spanish American Theatre*, Austin: University of Texas Press.
- Buenaventura, Enrique (1974): «Teatro y política», in: *Conjunto* 22, S. 90-96.
- Buenaventura, Enrique (1976): «Esquema general del método de trabajo colectivo en el TEC», in: Garzón Céspedes, Francisco (Hrsg.): *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, La Habana: Casa de la Américas, S. 313-370.

- Buenaventura, Enrique (1977): *Teatro* (Stücke), Bogotá: Ediciones del Tercer Mundo.
- Buenaventura, Enrique (1981): «Informe al Coloquio sobre el Teatro en el marco del Festival de Teatro del Tercer Mundo», unveröffentlichtes Typoskript.
- Buenaventura, Enrique (1980): «El debate sobre el teatro nacional», unveröffentlichtes Typoskript.
- Buenaventura, Enrique (1982): «Das neue Theater in Lateinamerika», in: *Horizonte*, Katalog der Berliner Festspiele GmbH.
- Buenaventura, Enrique (1985): *The Orgy*, Bogotá: Oveja Negra.
- Buenaventura, Enrique (1985): «Die Papiere der Hölle», in: Schuch, Wolfgang (Hrsg.): *Lateinamerikanische Stücke*, Berlin: Henschel Verlag, S. 8-73.
- Buenaventura, Enrique / Roth-Lange, Friedrich (1988): «Unser Theater dient nicht der Volksbefreiung» (Interview), in: *TheaterZeitschrift* 23, S. 76-80.
- Buenaventura, Enrique (1989): «Un movimiento con conciencia histórica», in: *Escenarios de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid: Centro de Documentación Teatral, Bd. 1, S. 305-306.
- Cajamarca Castro, Orlando (1990a): «¿Hacia dónde va el teatro en Cali!» in: *Latin American Theatre Review* (Spring 1990), S. 105-109.
- Cajamarca Castro, Orlando (1990b): «II Festival Iberoamericano de Teatro en Bogotá: mucha danza, poco teatro», in: *Latin American Theatre Review* (Fall 1990), S. 111-120.
- Escenarios de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica: Colombia* (1989): Madrid: Centro de Documentación Teatral, Bd. 1, S. 305-378 (ohne Hrsg.).
- Fricke, Almuth (1991): «Theorie und Praxis des Neuen Kolumbianischen Theaters: Untersuchungen zu Ästhetik und Methode des zeitgenössischen Theaters in Kolumbien anhand von zwei Beispielen der Theaterarbeit von 'La Candelaria'», Magisterarbeit an der Johannes Gutenberg Universität Mainz.
- García, Santiago (1983): *Teoría y Práctica del Teatro*, Bogotá: Ediciones CEIS.
- García, Santiago (1987): «El Diálogo del Rebusque», in: *Cuatro Obras del Teatro La Candelaria*, Bogotá: Ediciones La Candelaria.
- García, Santiago (1991): «Maravilla Estar», in: Teatro La Candelaria (Hrsg.): *3 obras de teatro*, Bogotá: Ediciones La Candelaria.
- García, Santiago (1993a): «Wozu dient das Theater? Die Rolle des Theaters in der kulturellen Entwicklung Lateinamerikas», in: Floeck, Wilfried / Kohut, Karl (Hrsg.): *Das moderne Theater Lateinamerikas*, Frankfurt am Main: Vervuert, S. 19-24.
- García, Santiago (1993b): «Was ist aus dem politischen Theater in Kolumbien geworden?», in: Floeck, Wilfried / Kohut, Karl (Hrsg.): *Das moderne Theater Lateinamerikas*, Frankfurt am Main: Vervuert, S. 220-226.

- Gómez, Eduardo (1988): «Los años ochenta en el teatro colombiano», in: *Boletín cultural y bibliografía del Banco de la República* 25, S. 109-120.
- González Cajiao, Fernando (1986): *Historia del teatro en Colombia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- González Cajiao, Fernando (1992): «Los años ochenta en Colombia: el derecho a ser distintos», in: *Latin American Theatre Review* (Spring 1992), S. 37-57.
- Kirk, Omar (1983): «El teatro en la calle», in: *La Nueva Frontera*, 28. Februar 1983, S. 22.
- Krauthausen, Ciro (1990): «Brecht und Beckett, Frosch und Kleinkind: das 2. Iberoamerikanische Theaterfestival im kolumbianischen Bogotá», in: *Tagesspiegel*, 15. Mai 1990, S. 17.
- Marceles Daconte, Eduardo (1982): «Teatro mágico de acto latino», in: *El Tiempo*, 20. April 1982, S. 21-22.
- Marceles Daconte, Eduardo (1984): «Futuro tentador», in: *El Espectador, Magazin Dominical*, 30. Dezember 1984, S. 15-19.
- Monsalve, Juan (1989): «Señales desde la hoguera: las nuevas tendencias», in: *Escenarios de dos mundos* 1989, S. 349-354.
- Reyes, Carlos José / Watson, Marta (1978): *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Rincón, Carlos (1993): «Zur Genealogie des neuen kolumbianischen Theaters», in: Floeck, Wilfried / Kohut, Karl: *Das moderne Theater Lateinamerikas*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Röttger, Kati (1988): «Identidad Cultural: Schlaglichter auf die Entwicklung des Neuen Kolumbianischen Theaters», in: *TheaterZeitschrift* 23, S. 52-60.
- Röttger, Kati (1991): «Creación colectiva: Mode oder Methode im Prozeß der nationalen Theaterentwicklung?» in: Adler, Heidrun: *Theater in Lateinamerika: ein Handbuch*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, S. 105-124.
- Röttger, Kati (1992): *Kollektives Theater als Spiegel lateinamerikanischer Identität: La Candelaria und das neue kolumbianische Theater*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Santa, Jairo (1989a): «Bocetos y borradores de una nueva política teatral», in: *Escenarios de dos mundos* 1989, S. 375-377.
- Santa, Jairo (1989b): «Fiestas y Carnavales», in: *Escenarios de dos mundos* 1989: 355-357.
- Taylor, Diana (1991): «Destroy the Evidence: Enrique Buenaventura», in: *Theatre of Crisis*, Kentucky: University Press of Kentucky, S. 181-203.
- Uribe, Guillermo Gonzales (1989): «Catorce espectáculos para la memoria», in: *Escenarios de dos mundos* 1989: 358-363.

de Velasco, María Mercedes (1990): «Nuevas perspectivas en el teatro colombiano»,
in: *Latin American Theatre Review* (Fall), S. 96-105.

8 Abbildungen



TEC: «La Orgía»



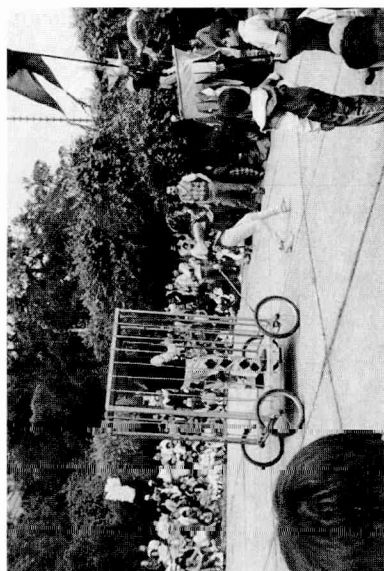
TEC: «La Orgía»



Straßentheater in Bogotá



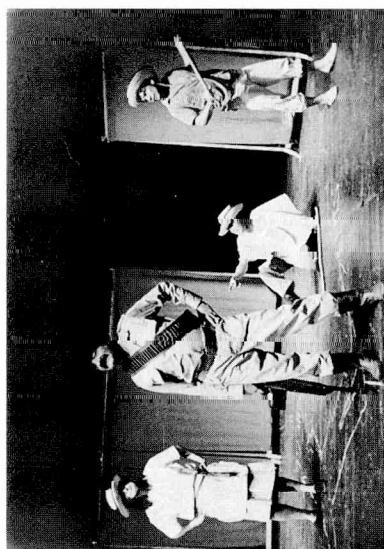
Straßentheater in Bogotá



Teatro Taller de Colombia:
«El Inventor de los Sueños»



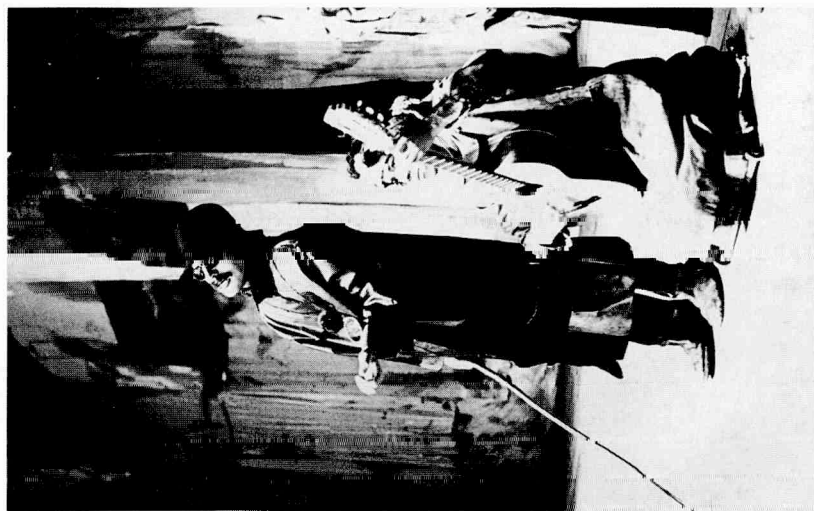
Teatro Taller de Colombia:
«El Inventor de los Sueños»



Teatro Taller de Colombia:
«Guadalupe años sin menta»



Teatro Taller de Colombia:
«Guadalupe años sin menta»



La Candelaria: «Diálogo del Rebusque»
(Autor und Regisseur: Santiago García
Szenenphoto: Ignacio Rodríguez y Hernando Forero)



La Candelaria:
«Diálogo del Rebusque»



La Candelaria: «El Paso»
 (Fernando Peñuela, Hernando Forero, Martha Osorio, César Badillo, Francisco Martínez, Nohora Ayala; von links nach rechts)



Straßentheater in Bogotá

Alle Photographien von Kati Röttger